

O «Auto da Paixão» de Vilar de Perdizes, um património imaterial conservado em outros actos de transmissão

Agnès Le Gac

Departamento de Conservação e Restauro (DCR), e Laboratório de Instrumentação, Engenharia Biomédica e Física da Radiação (LIBPhys), Faculdade de Ciências e Tecnologia (FCT), Universidade Nova de Lisboa (UNL), Campus da Caparica, 2829-516 Caparica, Portugal - alg@fct.unl.pt

Resumo

O *Auto da Paixão*, enquanto peça de teatro religioso popular, foi novamente protagonizado pela comunidade de Vilar de Perdizes na Páscoa de 2015, 18 anos depois da última encenação naquela aldeia de Trás-os-Montes.

Esta representação, pelo seu carácter efémero e irrepetível por excelência, só pode ser transmitida e conservada de forma fragmentária por outros meios: textos, imagens, som, eventualmente adereços.

O presente artigo examina alguns dos testemunhos remanescentes da representação de 2015 e de outras anteriores. Explora a qualidade das informações existentes em artigos de jornais, reportagens fotográficas, documentários de longa-metragem e dados de todo o tipo difundidos na Internet, à disposição dos conservadores, antropólogos, investigadores e público em geral.

A acessibilidade dos documentos, a fragilidade material de muitos, e os condicionalismos do universo digital, são igualmente focados nesta abordagem crítica da relação que une aqui um património imaterial com as suas materialidades.

Palavras-chave: Património imaterial; Identidade; Memória; Antropologia visual; Novas tecnologias;

Introdução

Na dia 3 de Abril de 2015, Sexta-feira Santa, decorreu mais uma representação de que há memória do *Auto da Paixão* em Vilar de Perdizes (concelho de Montalegre). A mais antiga actuação de que se tem informação nesta freguesia barrosã remonta a 1945, e ter-se-ia repetido em 1956, 1970, 1976, 1982, 1988 e 1997 [Fontes, 2015]. O *Auto da Paixão* já não se fazia há 18 anos. O especial incitador da representação de 2015 foi Augusto Rodrigues dos Santos, filho de António Rodrigues dos Santos, dito o "Rito", ensaiador do *Auto da Paixão* em 1976, como forma de cumprir o desejo de seu pai de não deixar morrer a tradição. Para aquele acontecimento, participaram mais de dois terços da população da freguesia, conforme constou no folheto (Fig. 1). Além dos membros da Associação de Defesa do Património de Vilar de Perdizes (ADPVP), mobilizaram-se 3 ensaiadores, 73 actores (entre os 12 e os 77 anos de idade), 21 costureiras/os e outros tantos colaboradores, todos nascidos em Vilar de Perdizes. A peça realizou-se portanto com especial envolvimento da comunidade local, onde não faltaram os ensaios na Casa do Povo, com duração de três horas todos os sábados à noite durante cinco meses, desde Novembro de 2014. Contou ainda com a colaboração da Câmara Municipal de Montalegre, a empresa Empreendimentos Hidroeléctricos do Alto Tâmega e Barroso, EIM, S.A., e a União das Freguesias de Vilar de Perdizes e Meixide. A encenação ao ar livre, nunca organizada com tantos apoios e meios, teve lugar no Alto do Outeiro, terreno em declive à nascente da aldeia, preparado para o efeito com a construção dos cenários, também dos bancos para os espectadores, e a instalação de equipamento de som. Centenas de pessoas assistiram a esta recriação da Paixão de Cristo. O espectáculo durou três horas e nove minutos.



Figura 1: Flyer (21x15 cm), impresso frente e verso, distribuído a 3 de Abril de 2015. Col. particular

Segundo Orlando Alves, presidente da Câmara Municipal de Montalegre (CMM), «foi a recriação da história mais magnífica de todos os tempos». E no site da CMM ainda consta: «Vilar de Perdizes, concelho de Montalegre, ressuscitou um dos expoentes máximos do património imaterial do norte de Portugal.» [CMM, 2015.04.07].

Como qualquer peça de teatro, seja esse erudito ou popular, profano ou religioso, a representação em causa teve o carácter efémero próprio das artes cénicas [Alvarez, 2009]. Tal como as demais actuações, esta foi única e irrepetível. E não existe, por essência, qualquer forma de retenção integral do espectáculo para efeitos da sua preservação. Existem, sim, testemunhos da sua ocorrência, substanciados noutros suportes.

Neste âmbito, pretende-se examinar alguns destes testemunhos que contribuem activamente para a dimensão memorial do espectáculo em si, e de outros anteriores, mas que podem promover também um estudo do Homem na sua dimensão social e cultural [Ribeiro, 2007], na realidade geográfica, política, económica e tecnológica onde se insere [Costa, 2009]; e portanto, uma análise antropológica versada aqui sobre o grupo que protagonizou a criação teatral do *Auto da Paixão* e sobre o público que a presenciou. Entre os elementos susceptíveis de fornecer informações de interesse, importa ressaltar:

- 1) o texto na base da génese da representação;
- 2) a obra *Etnografia Transmontana*, do Padre António Lourenço Fontes [1974], e o jornal *Notícias de Barroso* [NB], editado mensalmente entre 1972 e 2005 por este mesmo padre, o qual exercia então o seu sacerdócio em Vilar de Perdizes;
- 3) a documentação fotográfica analógica existente no arquivo do Padre Fontes;
- 4) o filme *Terra de Abril* com carácter etnográfico que fez Philippe Costantini em 1976 sobre a comunidade de Vilar de Perdizes e que inclui o *Auto da Paixão* então levado à cena;
- 5) o DVD que editou a CMM na sequência do espectáculo de 2015;
- 6) as galerias de fotografias, vídeos amadores ou outros elementos existentes sobre o *Auto da Paixão* de 2015, devedores à era do digital e das novas tecnologias, hoje acessíveis por via da Internet e das redes sociais.

Texto da Peça de Teatro

A peça de 2015 reactivou a representação teatral do *Auto da Muito Dolorosa Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo*, do padre Francisco Vaz de Guimarães [1593], a mais divulgada das composições do Teatro Litúrgico Popular no património transmontano [Montez, 1987; Pinto, 2007; Rodrigues, 2007], cuja «ancestralidade lírica remonta aos "milagres", "mistérios" e "laudas" do Teatro Medieval.» [Abelho, 1968] (Fig. 2). Contudo, como em cada terra do Barroso onde a peça foi tendo conteúdos e encenação específicos, adaptados às particularidades locais, em Vilar de Perdizes, o *Auto da Paixão* tem versão própria.



Figura 2: Representação do *Auto da Paixão* em Vilar de Perdizes, 2015: Última Ceia - © L. Arinto

É um misto de duas fontes: a obra quinhentista atrás referida, escrita em verso, embora não seja possível afirmar de que edição – se da de 1593 ou de uma das 25 ulteriores [Sampaio, 1920; Pinto, 2007] – fora extraída; e a obra em prosa do espanhol Henrique Perez Escrich (1829-1897): *O Mártir do Gólgota*, originalmente publicada em Madrid, em 1863, por impressão de F. Martinez Garcia. Note-se que a edição mais antiga em Português, por tradução de António Moreira Bello, de que há registo na Biblioteca Nacional de Portugal, data somente de 1911 (Porto: Magalhães e Moniz). Seguiram-se pelo menos duas edições em Portugal, em 1926 (Lisboa: Parceria Pereira) e 1947 (S.l: s.n) [Rodrigues, 2007]. O texto de Escrich é fulcral. Contém o chamado *Auto das Tentações*, onde o Diabo desempenha o papel principal, que em Vilar tem especial destaque e serve de exórdio à peça. Não só introduz um elemento inovador na narração da Paixão, dado que as tentações a que Jesus se sujeitou antecederam o início da sua vida pública, como contrasta com a figura protagonista de Cristo e a Redenção pelo Sacrifício. Não se conhece a data em que ocorreu a fusão dos dois textos. Sabe-se que Manuel Pinto, Regedor de Vilar de Perdizes nos anos 40, tinha um exemplar encadernado a couro e muito antigo de *O Martyr do Golgotha*, infelizmente sem data nem editora registadas. Este livro, hoje conservado no arquivo do Padre Fontes, atesta que na aldeia, em meados do séc. XX, havia quem conhecesse a obra.

Importa referir que a composição própria a Vilar de Perdizes, consignada por escrito – o "casco" conforme se designa em Trás-os-Montes – para servir de guião ao «ensaiador» da peça, desaparecera em 1959 (filme de Costantini, 1977). Foi resgatada por António Rodrigues dos Santos, dito o "Rito", que, sendo iletrado, foi restituindo de memória a maior parte das deixas daquela peça teatral, ao longo dos anos 60. Tinha assistido, desde 1932, então com 12 anos de idade, aos ensaios de familiares e a sucessivas representações [Reis, 1984]. Colmatou algumas lacunas com a ajuda de outros membros da aldeia que, como ele, tinham decorado vários papéis [*A Capital*, 1987]. Isto foi possível graças a uma inegável capacidade de transmissão por via da oralidade, própria de tempos em que se verificava uma elevada taxa de analfabetismo em regiões da Interioridade. O novo "casco" de 1970, que resultou da versão que o "Rito" ditou a Bernardino Fernandes dos Santos, e tem a forma de um caderno pautado manuscrito (filme de Costantini, 1977), encontra-se ainda em Vilar de Perdizes, na posse de Augusto Rodrigues dos Santos.

Em 2015, a representação recorreu a este "casco" de 1970 que, entretanto, fora copiado várias vezes. Por iniciativa da Associação de Defesa do Património de Vilar de Perdizes, face à necessidade de preservar e arquivar os dados, «o texto completo foi passado a computador em 2004, revisto em 2007, e adaptado e resumido em 2014», conforme consta em exemplares fotocopiados [ADPVP, 2014]. Continua a ter a dupla vertente versada e em prosa que lhe é própria, em Português arcaico, «cujo código oral através da rima, pontuação, repetição e entoação, está ao alcance de qualquer espectador.» [Pinto, 2007].

Etnografia Transmontana e Notícias de Barroso - Representações

Havia 18 anos que a peça não se fazia. Tanto as recordações individuais como a memória colectiva ainda apontam com facilidade a última encenação de 1997, mas nem sempre as anteriores. O Padre António Lourenço Fontes, que exerceu o seu sacerdócio em Vilar de Perdizes entre 1971 e 2013, evoca pelo menos oito edições que decorreram em 1945, 1956, 1970, 1976, 1979, 1982, 1988 e 1997. Segundo João Reis [1984], cuja fonte não ficou clara, a representação do *Auto da Paixão* em Vilar de Perdizes, de sete em sete anos, remontaria ao ano de 1848 até 1953, com a produção de 16 encenações. O que sugere que terão também ocorrido em 1855, 1862, 1869, 1876, 1883, 1890, 1897, 1904, 1911, 1918, 1925, 1932, 1939 e 1946. Diga-se de passagem que o *Auto das Tentações* não podia integrar as oito primeiras mas tinha necessariamente cabimento na de 1932 que o "Rito" presenciou.

A partir de 1953, persiste uma certa dificuldade em apurar a periodicidade das representações. Na mente dos vilarenses, a noção de tradição prevalece, e com ela, a

noção de uma prática social forçosamente ritualizada na Páscoa, a intervalos regulares. Nas recordações de cada um, o ciclo existe mas não se sabe qual. É que, subordinada a várias conjunturas alheias ao estrito ritual religioso, a programação da peça deixou de ser linear. Para retratar os acontecimentos, é preciso recorrer à obra *Etnografia Transmontana* que o Padre Fontes publicou em 1974 e às edições mensais do jornal regional *Notícias de Barroso* (NB) que também fundou, de que foi o principal autor, o administrador e o distribuidor, de Março de 1972 a Dezembro de 2005 (com interrupção de Abril de 1975 até Maio de 1982). Os dados coligidos são fidedignos. Sendo ele próprio barrosão, nascido em Cambeses do Rio em 1940, o Padre Fontes foi e continua a ser um defensor acérrimo dos mitos e ritos, usos e tradições locais, nomeadamente da teatralização da Paixão e Morte de Cristo.

Na sua obra *Etnografia Transmontana*, preocupou-se em difundir o saber que foi acumulando através de experiências vividas na primeira pessoa e as suas investigações em terras do Barroso «a partir de dentro», procurando assim retratar as suas gentes e os seus modos de viver particulares. O último *Auto da Paixão* datava então de 1970 [Fontes, 1974].

Reflectindo a consciência aguda do contexto socio-económico da época em que se verificavam condições laborais muito duras, uma falta de instrução, o recrudescer de uma emigração que tem persistido secularmente e uma perda acelerada dos valores regionais e identitários, o NB nasceu com uma tripla função: 1) de informação, ao registar qualquer facto relevante a nível local, no tocante a decisões municipais e ao melhoramento das condições de vida, à calendarização de festas e a vivências fronteiriças com a Galiza, na zona da Raia seca; 2) de valorização de práticas ancestrais, ao dar a maior cobertura possível às manifestações culturais do Barroso para divulgar e manter as suas singularidades; e 3) de congregação, como forma de manter o contacto e os laços com os barrosões que migraram para os Estados Unidos, Canada, e países europeus, procurando assim assegurar à distância uma certa coesão dos seus elementos, residentes e desterrados. É neste âmbito editorial, na forma singela e eficaz de «notícias-telegrama de âmbito regional» [NB, 1986.01], que o Padre Fontes assinalou aos seus leitores as representações do *Auto da Paixão* cada vez que sucederam, em Vilar de Perdizes e noutras aldeias transmontanas.

É por se ter extraviado o "casco" em 1959 que a representação de 1960 não se fez, marcando assim uma primeira ruptura na tradição. Não houve espectáculo nos dez anos subsequentes até se ter resgatado a composição integral da peça pelo "Rito", com os devidos auxílios. Os anos 70 foram marcados por três representações. A de 1970 marcou uma viragem decisiva na vida da aldeia. A ela assistiu o jovem Padre António Lourenço Fontes, na altura pároco em Covelães e Pitões das Júnias. Despertou-lhe de tal maneira o interesse que solicitou que seja também exibida em Covelães. Esta segunda edição do espectáculo no mesmo ano, noutro lugar, constitui uma das raras excepções. A representação de 1976 foi especialmente programada para aquele ano, embora não tenham decorrido sete anos, para poder constituir um dos motes do filme *Terra de Abril* de Costantini (como se verá). A de 1979 [Fontes, 1979] iniciou o ciclo trienal a que o teatro de 1982 também deu continuidade (Fig. 3), como forma de aplicar as receitas do *Auto* a importantes infraestruturas de que a aldeia carecia (Casa Social e campo de futebol). A nova ruptura consumiu-se com a encenação de 1985, já anunciada no *Notícias de Barroso* em Fevereiro daquele ano [NB, 1985.02] mas que não pôde ser levada a cabo devido à «preparação do Carnaval que envolveu toda a aldeia e muito tempo» [NB, 1985.03]. É no ano de 1987 que o *Auto* voltou a ser programado, na Semana Santa mas também no mês de Junho do mesmo ano, na Amadora, por decorrer a "mostra" da Semana Transmontana [A Capital, 1987]. Facto igualmente surpreendente, a representação fez-se novamente em 1988, conforme o evidencia uma fotografia da Última Ceia (Fig. 4) tirada durante a rodagem que Costantini fez de um outro filme (*Pedras da Saudade*, 1988-89) em Vilar de Perdizes, naquele ano. O certo é que a penúltima representação de que há registo datava de 1997.. Em 2015, tratava-se literalmente de resgatar do esquecimento o *Auto da Paixão* tal como tinha ganho fama no Barroso.

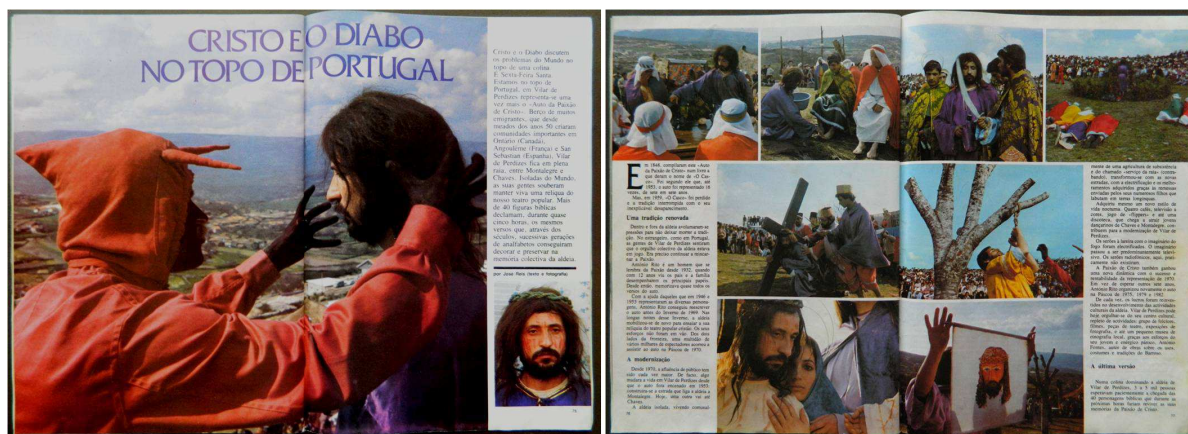


Figura 3: Reportagem do *Auto da Paixão* de 1982, na revista *Espaço T Magazine*, nº 45, de 1984



Figura 4: Fotografia analógica de 1988, 8,6x12,4 cm, margens 3 mm. Coleção Costantini © Le Gac

Portanto contingências várias resultaram numa programação algo incerta, cada vez mais devedoras à falta de tempo e de meios por parte da comunidade de Vilar de Perdizes para levar o *Auto* à cena. Hoje em dia, as limitações são cada vez mais evidentes, pela desertificação da aldeia (com 300 moradores em 1997 e 212 em 2015), pela emigração, pela procura de trabalho noutras cidades e por razões várias: entre elas, a dificuldade em decorar os versos, a falta de interesse ou a falta de "promoção" individual no desempenho de papéis julgados pouco aliciantes. O "Rito", enquanto encenador, defendia a ideia de ele próprio escolher as pessoas em função da adequação do género e idade (por razões iconográficas), do seu temperamento (para melhor encarnar o papel) e da sua capacidade elocutória como actor (para se fazerem ouvir) (filme de Costantini, 1977) [A *Capital*, 1987]. Conseguir reunir os 73 personagens em palco em 2015 foi muitíssimo difícil. Se hoje em dia as pessoas sabem ler, paradoxalmente a sua participação é longe de ser óbvia e garantida.

Fotografias analógicas

Nos seus arquivos pessoais, o Padre Fontes possui um certo número de fotografias digitais e analógicas sobre a temática do *Auto da Paixão* de Vilar de Perdizes, reunidas em pastas próprias. As fotografias que têm maior expressão constam num album fotográfico comercial, claramente identificado como tendo sido «oferecido pela Fotografia Stop / Montalegre / Em 11-4-1976». Apresenta uma extensa recordação do teatro, em homenagem ao Padre Fontes, o principal instigador, com Philippe Costantini, da representação de 1976. Contém mais de 80 fotografias a preto e branco, bem representativas dos principais episódios da

Paixão e reunidas num total de 21 páginas (Figs. 4-5). As fotografias têm no verso um número cronológico escrito a lápis. Pela última fotografia, sabe-se que a casa Fotografia Stop tinha feito pelo menos 118 registos; um número assaz considerável para a época, que só um fotógrafo profissional podia dar-se ao luxo de fazer com os meios ao seu alcance.

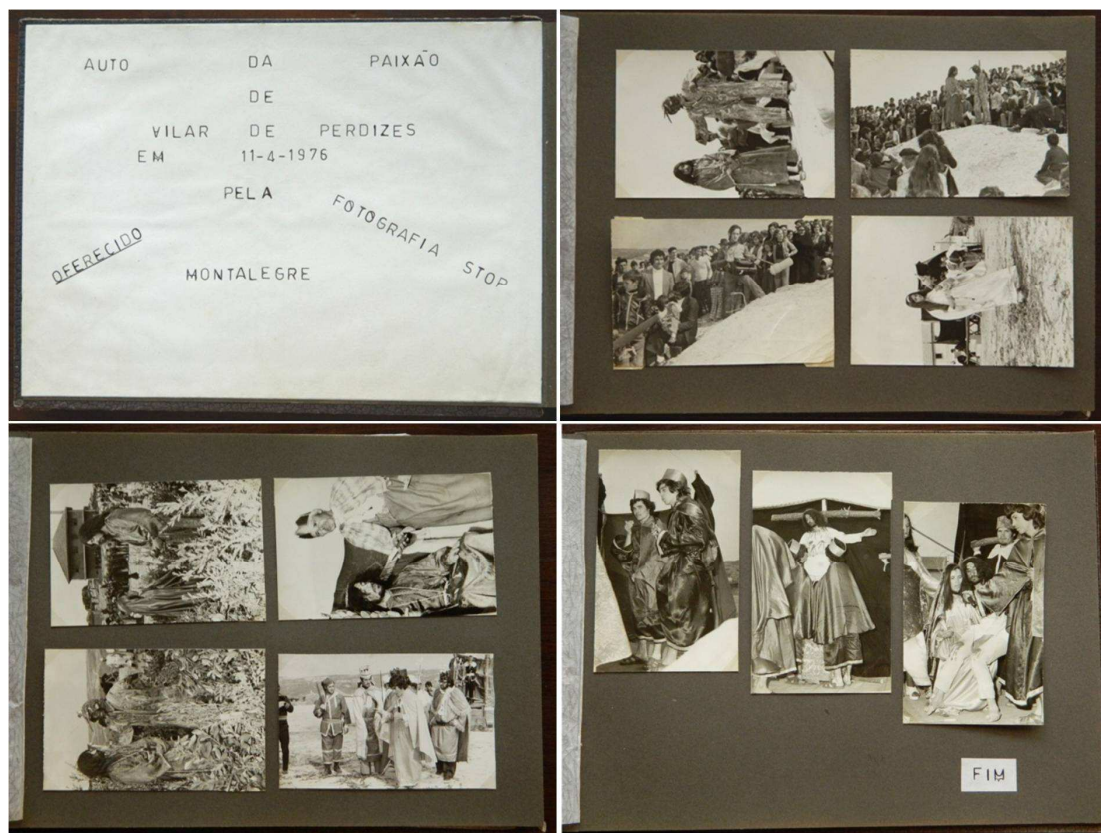


Figura 5: Album de fotografias do *Auto da Paixão* de 1976, oferecido ao Padre António Fontes pela casa Fotografia Stop, de Montalegre. (1) contracapa; (2) pág. 5; (3) pág. 16; (4) pág. 21 - © A. Le Gac



Figura 6: Fotografia a p/b com 7,2x11,9 cm, da página 5, do Album de 1976 (ver Fig. 5) - © A. Le Gac

Das 83 provas do album, faltam quatro. Supõe-se que se terão extraviado em situações editoriais que requeriam o empréstimo de fotografias para ilustrar notícias ou artigos na imprensa regional. Costantini possui duas fotografias complementares deste lote. Embora outros membros da comunidade vilarense possam ter na sua posse essas e outras fotografias adquiridas na loja deste fotógrafo em Montalegre, que na altura deviam ter um custo significativo, sabe-se da existência de pelo menos 81 documentos remanescentes daquela reportagem fotográfica sistemática. Para a posteridade, ficam somente as provas em papel, dado que o proprietário da Fotográfica Stop informou ter destruído os negativos.

O Padre conserva também fotografias avulsas, essas a cores, coladas sobre papel de máquina e conservadas em micas, mas sem identificação (Fig. 7). Cruzando estas imagens



Figura 7: Fotografias analógicas de três representações do *Auto da Paixão* de Vilar de Perdizes, guardadas em micas. Arq. Fontes. (1) 1976; (2) 1982; (3) 1997; (4) foto 10x15 cm, 1997 - © A. Le Gac

com outras fontes, umas podem ser associadas ao teatro de 1976 (em referência às cenas filmadas por Costantini) (Fig. 7.1), outras, à representação de 1982 (em referência à revista *Espaço T Magazine*, em que o Diabo é vestido de vermelho) (Figs. 3 e 7.2), outras ainda de uma encenação posterior, que se crê seja a de 1997 (quando confrontadas com fotos a p/b em jornais, em que o Diabo é vestido novamente de camuflado) (Figs. 7.3-7.4). Esses detalhes são fulcrais para tentar ajuizar do seu período de produção. Os formatos, gramagem do papel («manufactured by Kodack» para alguns), textura e brilho, e os modos standardizados de revelação destas fotografias, de 8x13 cm com margem branca incluída, ou 10x15 cm sem margem por exemplo, poderão eventualmente auxiliar a sua datação.

Nesses elementos, verifica-se o que é expectável no património fotográfico altamente fotossensível, ie, as alterações de cor e de contraste devidas à fragilidade das emulsões e à sua exposição às radiações luminosas. Na Colecção Constantini, duas fotografias a cores impressas em papel, da mesma tomada de vista, envelheceram de forma dispar (Fig. 8). A sua tonalidade evidencia a importância do referencial cromático e o impacto da sua perda.

Presentemente, não há dúvidas quanto aos registos do Padre Fontes terem sido obtidos em representações vilarenses. Em caso de dispersão, estas fotografias não tendo qualquer referência escrita correm o risco de perder este seu vínculo com uma realidade hoje bastante conhecida. Se uma imagem inserida num texto pode valer mil palavras, a verdade é que a fotografia é um perfeito «enigma» quando descontextualizada [Frizot, 2014].



Figura 8: Fotos de 1976, Col. Costantini. (1) 8,7x12,2 cm, s/ margem; (2) 8,7x12,6 cm, margens 4 mm

O filme *Terra de Abril* (1977) de Philippe Costantini e Anna Glogowski

Por oposição à fotografia, fixa e aparentemente muda, o cinema «directo», na sua vertente histórica e etnográfica, afigura-se logo mais próximo da dinâmica e da autenticidade da representação teatral, pela sua magia de imagens em movimento e som.

Nesta vertente, o filme *Terra de Abril* que Costantini rodou em 1976 sobre a comunidade de Vilar de Perdizes é especialmente merecedor de atenção. O filme reserva ao *Auto da Paixão* um lugar de destaque, mas concerne globalmente às vivências dos vilarenses durante o mês de Abril de 1976 (daí o nome do filme), com a Páscoa e as segundas eleições livres subsequentes à Revolução de 1974. Costantini procurou fazer um filme com carácter etnográfico, com a clara intenção de mergulhar naquele universo de Vilar de Perdizes, e descobrir modos de viver e tradições da interioridade, então desconhecidos [Santos, 2006].

Dada a extensão da representação do *Auto da Paixão* (que decorreu no Domingo de Ramos 11 de Abril), Costantini apostou na citação e reproduziu um número limitado de cenas. Fascinado pela figura do Diabo, deu prioridade às Tentações de Cristo, e escolheu cenas mestres: a Última Ceia, o Lava-pés, a Traição de Judas, o seu enforcamento, o Véu de Verónica, a Crucificação. Em tela de fundo, contrapõem-lhes o quotidiano na aldeia. Com base nesta dupla abordagem, a construção do filme tem uma métrica muito subtil, em que alternam aspectos do dia-a-dia em Vilar (a lavoura nos campos, a construção de uma casa, a lavagem da roupa no tanque, as eleições, a cozedura do pão no forno comunitário, os trabalhos nas vinhas, etc.) com passagens do *Auto da Paixão*. Esta métrica é reforçada pela alternância de imagens a preto e branco – o quotidiano – com imagens a cores – o teatro –, e com o confronto dos ensaios da gente da aldeia ao anoitecer, no palheiro emprestado para o efeito, com as cenas bíblicas finalmente representadas ao ar livre, em plena luz do dia, onde o actor é rei. Não deixa de ser paradoxal a opção da não-cor para retratar a vida espontânea, vivida no Presente, e a cor para mostrar o espectáculo, a interpretação racionalizada e encenada de uma história do Passado, como se as suas temporalidades fossem invertidas. Mas este efeito dual é no cinema o que são os opostos e os complementares na poética de Miguel Torga [1977]: a representação do *Auto da Paixão* é «catarse colectiva, teatro e realidade misturados, festa e pesadelo, agonia fingida e vivida.» No justo equilíbrio que Costantini promoveu entre realidade e dramaturgia, entre concreto e imaginário, entre profano e religioso, o cinema vai muito além do que é estritamente visível e actua como o próprio teatro: é um território plural, no qual se pode manifestar a elaboração

dos tempos, a complexidade dos espaços e a espessura dramática e psicológica das personagens. No génio da sua construção (que nasceu primeiro de um constrangimento financeiro, pela impossibilidade de Costantini em adquirir só películas a cores), o filme torna assim "palpável" o *illud tempus*: este tempo fora do tempo, em que o evento arquetípico, sagrado, que teve lugar no passado mítico dos tempos primordiais, se regenera, se re-actualiza no tempo presente do crente pela sua recriação/repetição ritualizada, e o crente por sua vez se torna contemporâneo daquele tempo ido das origens [Eliade, 1999; cit. Pinto, 2007]; o que, à sua maneira, Manoel de Oliveira concretizou na sua obra *Acto da Primavera*, de 1963, em torno do *Auto da Paixão* de Curalha (concelho de Chaves), ao intrusar diferentes camadas de tempo – o tempo de Cristo, o século XVI do teatro litúrgico e o século XX da sua *re-presentação* – num «filme-dispositivo» (conforme o qualificou Ruy Gardnier [s/d]) «que não estabelece seus critérios de fabulação nem exatamente no terreno do cinema de ficção e tampouco no cinema documentário.» Voltando à abordagem profundamente subjectiva e estética que Costantini escolheu em 1976, *Terra de Abril* propõe um olhar claramente de autor sobre o universo transmontano de Vilar de Perdizes, e constrói uma narrativa perfeitamente integrada no Cinema dito «do Real». As cenas são simples, as acções perfeitamente legíveis, o filme fala pelas suas próprias imagens. A obra tem tanto do documentário como do filme etnográfico, do filme sociológico e do filme geográfico [Langlois et al., 1986], onde o que se captou dos acontecimentos é espontâneo e genuíno. Assim Costantini logra fazer partilhar com o espectador instantes *verdadeiros* da realidade de 1976. Claro que por ser um género cinematográfico, o documentário também intervem sobre a realidade, tratando-a e modificando-a forçosamente: pela escolha dos pontos de vista (Fig. 9), pelas sequências seleccionadas, pela articulação entre planos, pela sua montagem num produto que tem aqui a duração de 1:27:00". Se Metz [1977] recorda «todo o filme é um filme de ficção, uma vez que só se podem narrar acontecimentos que já estão concluídos», Jean Rouch também declara: «o cinema etnográfico deve suscitar o imaginário» [Langlois et al., 1986]. É o caso com *Terra de Abril*.

Tendo em mente o carácter imaterial de que se reveste a actuação teatral uma vez terminada, o que ressalta do filme é a sua profunda honestidade no que mostra. Deve-se à tripla função de Costantini de ser simultaneamente etnógrafo, realizador e operador de câmara, assistido pela sua esposa Anna Glogowski, e de serem o menos intervencionistas possível. O documentário constitui, *per si*, uma memória substancial do *Auto da Paixão* e do tempo volvido de 1976, mesmo na visão muito fragmentária que deixa à posteridade. Note-se que das filmagens que duraram cinco semanas e que somaram sete horas de películas (com bobinas de 60 metros de película e 5 minutos de autonomia), a proporção de material utilizado foi apenas de um quinto. Os restantes rushes perderam-se. O filme original existe mas continua a ser acessível graças à sua transcrição para vídeo digital e ao seu lançamento em formato DVD, em 2004, para comemorar os 30 anos da Revolução dos Cravos. O Padre Fontes possui ainda nos seus arquivos uma bobina completa do filme *Terra de Abril* em 16 mm, oriunda das melhores cópias de etalonagem, embora num estado avançado de degradação com centenas de rupturas e colagens rudimentares, e sem possibilidade de ser visionada, tendo deixado de funcionar o projector 16 mm que o Padre Fontes possui. Foi por ter dado muito uso a esta cópia, pois o Padre Fontes sempre a levou nas suas viagens junto das comunidades portuguesas transatlânticas e transeuropeias.

Outros filmes - Arquivos da RTP

A RTP fez a cobertura à peça de teatro de Vilar de Perdizes em vários anos, mas foram localizados apenas três documentos na RTP-Arquivos: uma reportagem com a duração de 56':28", que foi emitida a 8 de Abril de 1977, Sexta-feira Santa, um ano depois das filmagens

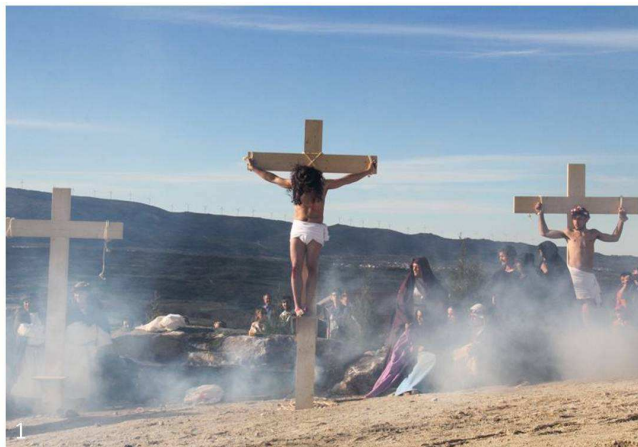


Figura 9: A grande variedade dos pontos de vista de uma mesma cena, aqui ilustrada através dos registos de diferentes autores, no momento-chave da Crucificação, com fumo e trovoadas, em 2015

(1) equipamento desconhecido - © Câmara Municipal de Montalegre-CMM;

(2) com câmara Nikon D5100 e lente Sigma 150-500 mm - © L. Arinto;

(3) com câmara Coolpix L120 da Nikon, Zoom Wide 21x - © A. Le Gac,

(4) Fotograma do filme *Auto da Paixão. Vilar de Perdizes. 2015* - © Associação de Defesa do Património de Vilar de Perdizes-ADPVP

no Domingo de Ramos de 1976 (altura em que Costantini também rodou sequências de *Terra de Abril*); uma banda anúncio de 7 folhas, com duração de 01':01", emitida a 26 de Março de 1988, certamente para publicitar a reportagem programada para a Sexta-feira Santa daquele ano; e a referida reportagem, com a duração de 1:08':08", efectivamente emitida a 1 de Abril de 1988, que se crê mostra o *Auto da Paixão* levado à cena a 17 de Abril de 1987, no Alto do Outeiro. Conforme o assinalou o *Jornal de Trás-os-Montes* de 11 de Abril de 1985: «Em 1970, a RTP filmou toda a cena, mas não tem a montagem do som sincronizado». Esta situação e outras de foro técnico (tal como a transferência das reportagens em 16 mm para vídeo digital), bem como o facto imperativo de ter havido difusão televisiva dos dados para que sejam armazenados e inventariados, explicam os escassos testemunhos audio-visuais que a RTP, enquanto empresa de média com mais história e tradição na comunicação social portuguesa, conserva na actualidade. O visionamento dos exemplares sujeita-se a taxas elevadas, mesmo para o investigador, que pode inviabilizar o melhor conhecimento dos seus conteúdos, a respectiva análise e o seu confronto com outras produções semelhantes [Santos, 2006]. No âmbito do presente estudo, ainda não foram visionados os de Vilar.

DVD 2015

A representação de 2015 foi gravada pelos meios audio-visuais disponibilizados pela CMM: câmeras colocadas em pontos estratégicos do anfiteatro, câmara instalada em grua de cinema com controle por giroscópio, drone Phantom 3 com câmara full HD a sobrevoar o espaço, e também som sincronizado (Fig. 10). A *reprodução* do *Auto da Paixão* de 2015, entretanto editada em DVD, resultou da hábil conjugação dos diferentes planos, uns mais recuados, outros mais aproximados. É o suporte digital que melhor *restitui* o espectáculo, tanto pela sequência cronológica das cenas, como pela cor e a qualidade do som e das imagens, justamente preparados para se conseguir o testemunho o mais fidedigno possível. Sem pretender à exaustividade, o produto finalizado tem a duração de 2:27':00" – de 38 minutos inferior ao tempo que durou a peça –, por se ter encurtado os movimentos cénicos em que não havia troca de palavras; o que é bem sintomático de um produto que procura não cansar o espectador agora face ao ecrã. Este DVD é tipicamente um «filme-arquivo», conforme o designaria Jean Rouch que aprovava este tipo de registo e sugeria a sua montagem/exibição como «filme de síntese» [Langlois et al., 1986]. Esta difusão da peça de Vilar de Perdizes, a mais longa até a presente data, reflete claramente a estratégia de promoção e valorização de uma entidade que tem um profundo sentido da política cultural regional no domínio do Património Imaterial e trabalha afincadamente à sua preservação.

Internet e redes sociais

Seria incongruente referir as vias de conhecimento do *Auto da Paixão* de 2015 sem incluir a Internet. A rápida implementação dos meios electrónicos de comunicação permitiu difundir a informação a uma escala jamais vista e possibilita hoje divulgar e aceder de imediato a um número considerável de dados textuais, sonoros e imagéticos. O potencial que encerram as redes sociais, entre as quais o Facebook e o Twitter, para além da criação de sites e blogs, multiplicou as possibilidades de larga difusão por contactos, relacionamentos e partilhas, onde todo o tipo de documento é susceptível de ser acedido num abrir-e-fechar de olhos.

Tomando como exemplo o Mural do Facebook do Padre Fontes, o mesmo é alimentado quase diariamente com informações muito variadas publicadas quer pelo próprio quer por terceiros. A divulgação e o consumo desenfreados de informação parece não ter limite, neste universo sem fim de hiperligações. Entre outras formas de busca e características, a «Cronologia» já permite encontrar ou reencontrar facilmente, por ano e por mês, publicações específicas. O *Auto da Paixão* de 2015 faz evidentemente parte deste elenco, ao qual ficaram associados vários contributos com imagens e comentários.



Figura 10: Operadores de câmara e som, e fotógrafos, no *Auto da Paixão* em 2015 - © A. Le Gac
 (1) Philippe Costantini e Sebastião Albuquerque; (2) Luis Arinto; (3) Reportagem TVI; (4) Operador da CMM; (5) S. Albuquerque; (6-7) Operadores da CMM; (8) Entrevista a Cristo; (9-10) Som © L. Arinto

Entre as publicações do Padre Fontes constam dois albums de fotografias, um da CMM com 104 registos, outro de Luis Arinto com 183. A consulta directa daquele album, através do link do fotógrafo, permite ver as 183 fotografias que o mesmo captou da representação *in situ*, com câmara Nikon D5100 e lente Sigma 150-500 mm, e publicou a 8 de Abril de 2015 (Fig.11). Para comentar e até copiar (considerando obviamente os direitos de autor), é preciso estar registado no Facebook, caso contrário a visualização e interacção é limitada.

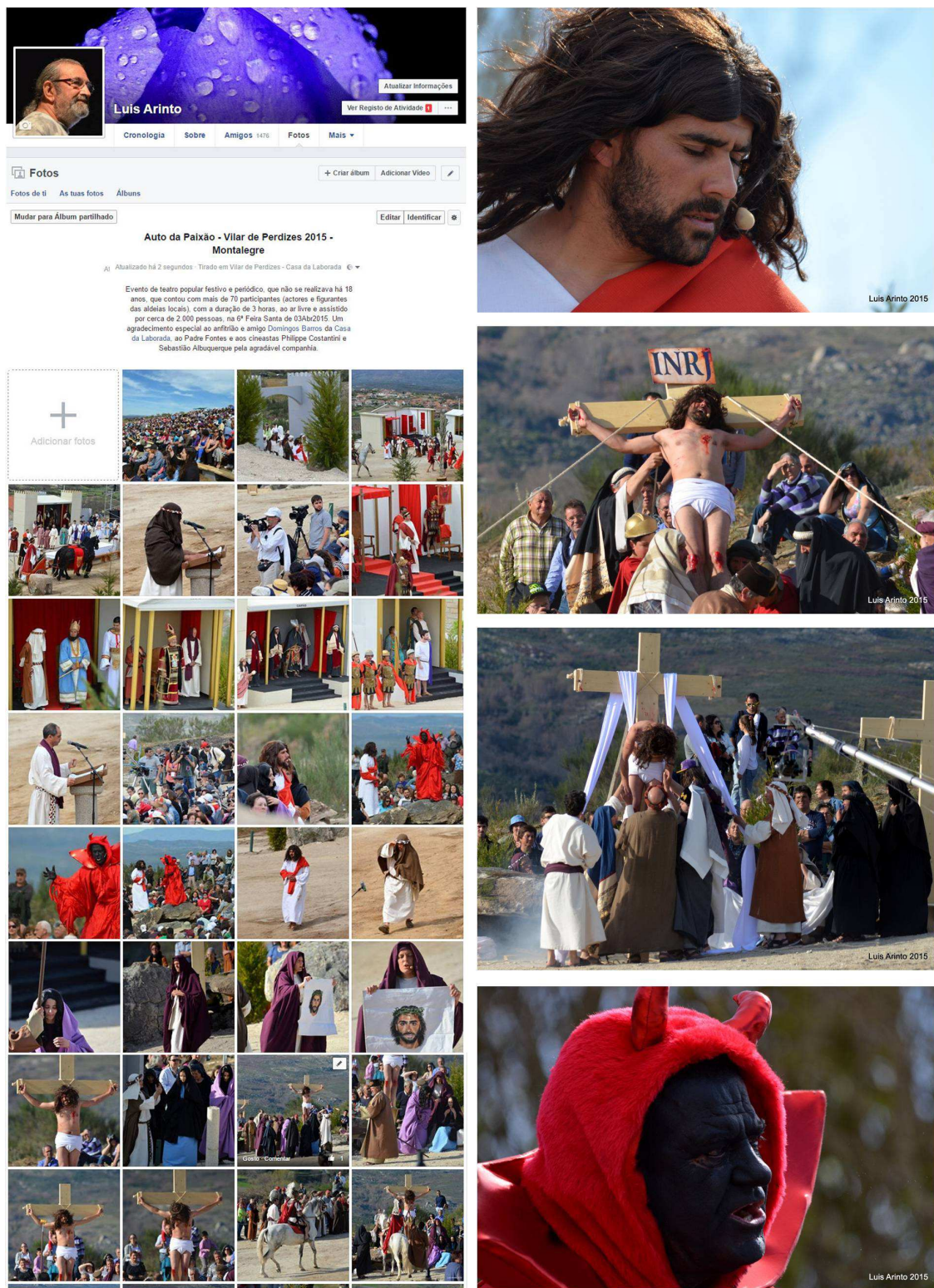


Figura 11: Página de Facebook, com album de 183 fotografias postas online a 8 Abril 2015 © L Arinto

Para além deste album ter uma expressão especialmente significativa, dando uma ideia muito concreta do desenrolar da peça por mostrar todos os momentos fotografados à cadência média do minuto, oferece pormenores que só o zoom utilizado podia alcançar. Na aproximação que as imagens proporcionam, o conjunto ultrapassa largamente a visão que qualquer espectador terá tido no local, mesmo nos palcos mais próximos dos bancos (Rochedos das Tentações, Horto e Gólgota). Neste aspecto, onde a fotografia digital permite também ampliações generosas sem perda de qualidade no ecrã de computador ou noutro equipamento electrónico (Tablet, Ipad, etc.) por armazenamento à distância, o testemunho visual atinge um nível de magnitude sem precedente. Quanto maior será a ilusão da realidade em relação ao referencial que a imagem tenderá em envolver o observador.

O largo benefício destas plataformas de acesso público reside no facto, no tocante ao *Auto da Paixão* de 2015, de ter tido assim divulgação à escala mundial. Verificou-se no Mural de Luis Arinto que as 183 fotografias chegaram junto das comunidades emigrantes de portugueses nos Estados Unidos, Canada e outras, com ligações às terras do Barroso, bem como a partilha de fotos por terceiros junto de familiares e amigos de norte a sul de Portugal. Este fenómeno mostra quanto a peça de Vilar de Perdizes profundamente enraizada nas tradições do Barroso, e a sua gente, ajudam a circunscrever para muitos o seu *lugar antropológico*, isto é, tal como o formula Marc Augé [1992], o espaço concreto e simbólico «que se pode definir como identitário (lugar de nascimento com o qual o sujeito se identifica), relacional (onde estabelece relações duráveis e socializa) e histórico (que o liga a uma história colectiva).» Outra vantagem reside na disponibilidade das fotografias para futuras consultas, o que dá a estes documentos virtuais uma mais-valia histórica.

É evidentemente incalculável o número de registos feitos pelos presentes na plateia e inimaginável a extensão de difusão que tiveram ou virão a ter. Mas sabe-se que o digital fomenta uma produção fotográfica e vídeo instantânea, e por isso descomedida, de tal modo vertiginosa que apela talvez mais à captação e partilha em tempo real, por conexão em redes, que à sua fruição retroactiva. A imediatez dos processos de captação transforma a maneira de os utilizar. Encara-se a hipótese que a função de memória do registo passe para segundo plano, imperando antes a necessidade do reconhecimento social - o sujeito atesta a sua presença no evento e usa os vínculos interpessoais como afirmação da pertença ao grupo. Neste âmbito, a quantidade não é garantia de qualidade (Fig. 12) nem de maior probabilidade de conservação dos materiais grangeados. Por outro lado, este património sujeitar-se-á aos condicionalismos dos avanços tecnológicos, que tendem em tornar rapidamente obsoletas muitas das ferramentas de armazenamento e consulta de dados.

Antropologia visual

Da mesma forma que a câmara fotográfica e a câmara de filmar são «instrumentos de investigação ao serviço do antropólogo», os produtos que delas derivam são documentos úteis aos estudos do Homem na sua dimensão cultural e social. Apesar de não poder pretender à neutralidade, cada imagem, com a sua carga de subjectividade e intuição, «tem valor de ferramenta de conhecimento.» [Diop, 2007] Esta afirmação de Jean Rouch vale para os testemunhos visuais de várias encenações do *Auto da Paixão* atrás descritos.

A evolução nessa vivência de um tempo pascal e festivo, é especialmente patente no que se observa do guarda-roupa nos actores e da maneira de se vestir do público, através das fotografias e do filme de Costantini para o ano 1976 e seguintes, e dos registos digitais mais recentes de 2015. Relativamente à teatralização, não escapa ao observador o carácter espectacular, a magnificência de certos tecidos e o colorido que, outrora, o *Auto* evidenciava nos trajes. Apesar de algumas vestes serem sempre confeccionadas pelos intervenientes, é fundamental saber que a maior parte era alugada. Nos anos 70, provinham do Armador de Vilar de Perdizes, José Barroso (dito o "Maravilhas"), e mais tarde, de armadores e cangalheiros de Chaves [NB, 1985.05] – entre eles Amândio Medeiros, da Agência



Figura 12: Notáveis diferenças de qualidade nos registos (*Auto da Paixão*, *Oração no Horto*, 2015)
 (1) Fotograma (registo Print Screen) de vídeo amador ©Le Gac, realizado com câmara Nikon Coolpix L120, zoom Wide 21x. Fraca qualidade do vídeo lido no software Windows Media Player da Microsoft
 (2) Fotografia digital com câmara Nikon D1500 e lente Sigma 150-500 mm. © L. Arinto

Funerária Medeiros – por serem geograficamente os mais próximos de Vilar. Também ocorreu provirem de São Mamede de Ribatua. Daí o uso dos tecidos adamascados, veludos e cetins, e de todo o tipo de adereços (perucas, aureolas, asas, etc.) que recordam os panos de armar igrejas e trajes de procissão, então intimamente ligados aos rituais sagrados que se faziam com toda a pompa, em que o teatro litúrgico popular tinha especial destaque. Isto explica o facto de o guarda-roupa não seguir o rigor histórico [Pinto, 2007] (Figs. 5-8). Falando em anacronismo, o Padre Fontes também esclarecia: «os trajes são vestidos sobre os de cada um sem rigor, às vezes ficam a se ver por baixo, óculos, relógios de pulso, binóculo, objectos de plástico; Cristo com o microfone ao pescoço, o Diabo vestido de camuflado. São pormenores que não contam dentro da cultura do actor e ensaiador e do público menos avisado.» [NB, 1985.05]. Em 2015, isto mudou radicalmente. O guarda-roupa, feito pelos próprios vilarenses, procurou reproduzir o vestuário do tempo de Cristo, as túnicas, a toga romana, etc. O recurso aos postiços foi limitadíssimo (Figs. 10.1 e 11), tendo os homens deixado crescer a barba para a ocasião. A verosimilhança aplicou-se até aos

ferimentos de Cristo, imitados com películas de latex e pinturas sobre a pele nua (Fig. 10.8), contrastando esta técnica de maquilhagem de efeitos especiais com o pijama cor-de-rosa com ingénuas escorrências de sangue que envergava Cristo entre 1976 (Fig. 5.4) e 1982. Estas mudanças refletem outros níveis de cultura entretanto alcançados na comunidade.

Olhando para a plateia, é gritante o impacto que teve a mudança de moda nos anos 70, onde coexistiram várias formas de vestir entre os aldeões, uns de forma singela, outros com cabelo farto, silhueta marcada, calças “boca de sino” e sapatos com salto “plataforma” (Figs. 6 e 8). A comparação entre os registos deste passado ainda recente e os actuais mostra claramente as transformações a que se sujeitou o vestuário, onde hoje prevaleceu na assistência as t-shirts, as calças e calçado desportivos e os bonés de pala rija.

Nos documentos visuais, os aspectos tecnológicos não ficam atrás, com os equipamentos em uso para as captações de som e imagem, os tipos de gravadores para a sincronização do som, o recurso a microfone HS (sem fio) e os tipos de altifalantes para a sonoplastia (Figs. 4-6, 8 e 10). Fornecem elementos periféricos às representações, no *hors-champ* do que se costuma registar do *Auto* em si. São úteis aos investigadores de diferentes áreas de saber, para compreender a progressiva modernização das técnicas de registo e de conservação.

O Alto do Outeiro - teatro ao ar livre

O investimento da CMM reflectiu-se na qualidade do projecto de 2015: pelos novos apoios logísticos, tirando partido da tecnologia de movimentação de terra com máquinas de terraplanagem para a preparação do terreno ou da tecnologia de construção de estruturas leves para os cenários e sonoplastia; pela atribuição de verbas à aquisição de matérias primas e consumíveis para o guarda-roupa e adereços; pelo fornecimento dos equipamentos audio-visuais e pela contratação de duas equipas de rodagem na perspectiva da produção de um DVD; pela emissão de cartazes e *flyers* (Fig. 1) e pela livre entrada dos espectadores. O que permitiu criar um recinto especialmente adaptado às necessidades da peça, ao diversificar os palcos (Cidade de Jerusalém, Monte das Tentações, Horto, Gólgota) e da plateia, para o seu acesso ao local e o seu conforto em anfiteatro (Fig. 13.1).

Se da representação efémera do *Auto da Paixão* de 2015 foi possível verificar a existência de vários meios de transmissão, com dados elucidativos sobre a qualidade da *performance*, uma posterior deambulação no local físico ao ar livre onde a peça foi realizada revelou um lugar desertado, relegado ao seu estatuto de terreno baldio (Fig. 13.2). Olhando para o que se conservou do anfiteatro organizado no Alto do Outeiro, monte esse sobranceiro à aldeia, constata-se que muito já desapareceu. No recinto então delimitado em 2015 por cordas, apenas se mantêm intocados os rochedos naturais amontoados para o Monte das Tentações (Fig. 14b) e os outros alinhados para marcar os limites do Gólgota, bem como as estruturas sólidas que foram sendo construídas desde 2014: o muro que delimita o anfiteatro e serve de contraforte ao terreno em declive, e os três degraus de pedra que permitiam aceder ao Horto (Jardim das Oliveiras) (Fig. 14a). Das outras remodelações de maior envergadura feitas por máquinas, persistem a vasta área do palco principal, aplanada e coberta de areia (Fig. 14c) e o patamar na parte superior do anfiteatro, criado para concentrar os diferentes equipamentos e comandos do som e também oferecer um ponto elevado para tomadas de imagens vídeo e fotográficas. No recinto do *Auto da Paixão* já se perdeu a maior parte das marcas de instalação, assumidamente temporária, dos cenários, bancos e material sonoro. Dos vestígios destas instalações, ainda são visíveis algumas depressões leves na areia do espaço cénico (Fig. 14c2), remanescentes da construção das muralhas e dos «pretórios» (de Herodes, Anás, Pilatos, etc.). Onde se criou o Horto, com o arranjo provisório de oliveiras e a plantação de pinheiros jovens, ficou a terra revolvida. São marcas muito efémeras, susceptíveis de desaparecerem em poucos meses sob a influência das escorrências de águas pluviais e o crescimento da vegetação.



Figura 13: Alto do Outeiro, sobranceiro à aldeia de Vilar de Perdizes, onde o teatro foi organizado
(1) 3 abril 2015, 14h; (2) 2 Julho 2016, quinze meses depois - © A. Le Gac

O Alto do Outeiro nem sempre foi o lugar privilegiado da representação. Tanto em 1976, conforme o documenta o filme de Costantini, como em 1979, o *Auto da Paixão* decorreu no Campo dito «da bola», junto à Igreja. Deixou de o ser face à extensão urbana da aldeia por este lado (a nordeste). Esta transformação foi sintomática de um aumento de qualidade de vida dos emigrantes que lá mandaram construir casa [NB, 1985.05]. O próprio terreno reservado ao futebol mudou de lugar. O Alto do Outeiro passou a ser o cenário natural ideal desde 1982, conforme dão disto testemunho várias fotografias do arquivo do Padre Fontes (Figs. 7.2 e 7.4) e do *Espaço T Magazine* [Reis, 1984] (Fig. 3) em que a árvore onde se enforca Judas, então colocada lá propositadamente, é a mesma que ainda se encontra na actualidade. As consideráveis melhorias aportadas no Alto do Outeiro em 2014-2015 foram, desta vez, a face visível de uma nova política de investimento no património imaterial e no turismo, que a Câmara Municipal de Montalegre vem defendendo desde finais do século XX.

Conclusão

Na sua pluralidade, os testemunhos aqui analisados, com vertentes próprias, evidenciam possíveis abordagens e interpretações que um mesmo acontecimento pode suscitar. Mostrar, dizer ou escrever o que se viu do *Auto da Paixão*, mesmo que na forma forçosamente diferida, distanciada e reavaliada que implica o processo de apropriação, permite, como diz Laplantine [1996] «transformar o olhar em linguagem» e elaborar um saber. É sobre esses fragmentos, actos de transmissão, vectores de preservação da memória colectiva e também reveladores da vida contemporânea, que a antropologia social e cultural pode se apoiar para estudar as práticas comunitárias, a sua diversidade, as suas motivações e a sua evolução, mas também o próprio fenómeno de patrimonialização. Falando em conservação estrita, os registos atrás listados constituem *per si* um novo legado patrimonial que, tal como o momento transitório da representação teatral do *Auto da Paixão*, fica condicionado pelos seus próprios meios de difusão e pela sua acessibilidade.



Figura 14: Alterações no Alto do Outeiro ao longo do tempo: (a) Vista geral do recinto do teatro: (a1) 2 Abr. 2015 © L. Arinto; (a2) 3 Abr. 2015 © CMM; (a3) 26 Jul. 2015; (a4) 10 Out. 2015 © Le Gac; (b) Rochedos da Primeira Tentação: (b1) 3 Abr. 2015 © L. Arinto; (b2) 2 Jul. 2016 © Le Gac; (c1) Área dos cenários e palco, 2 Jul. 2016 © Le Gac; (c2) detalhe da Foto c1 que documenta os vestígios no chão do pretório de Anás, 15 meses após a sua desmontagem. 2 Jul. 2016 - © A. Le Gac

Agradecimentos

Pela sua valiosa contribuição e o seu inestimável apoio, ao Padre António Lourenço Fontes, a Domingos Barros e Hermínia Colmonero, de Vilar de Perdizes; a Philippe Costantini e Ana Glogowski; a Luis Arinto; à Filomena Fernandes e Luisa Maria Ribeiro, da RTP-Arquivo.

Referências bibliográficas

- A *Capital* (1987.06.15). «Rito» Ensaíador agarra tradição. Capa do jornal e p. 9.
- Abelho, Azinhal (1968). *Teatro Popular Português*. Braga: Editora Pax, vol. I.
- Alvarez, José Carlos (2009). Artes do Efemero. in Costa, Paulo Ferreira da (Coord.). p. 101-110.
- [Associação de Defesa do Património de Vilar de Perdizes-ADPVP] (2014). *Auto da Paixão conforme se representa em Vilar de Perdizes*. Policopiado.
- Augé, Marc (1994). *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*. São Paulo: Papirus [Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité. Paris: Seuil, 1992 - 1ª edição]
- Câmara Municipal de Montalegre (2015.04.07). <http://www.cm-montalegre.pt/showNT.php?id=2794>.
- Costa, Paulo Ferreira da (Coord.) (2009). *Museus e Património Imaterial: agentes, fronteiras, identidades*. Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação.
- Diop, Carmen (2007). *Rouch: l'anthropologie autrement*. Journal des Anthropologues, nº 110-111, p. 185-205. Disponível em: <https://jda.revues.org/950>. (Acedido em Agosto 2016).
- Eliade, Mircea (1999). *O Sagrado e o Profano*. Lisboa: Livro do Brasil.
- Frizot, Michel (2014). *Toute photographie fait énigme*. Paris: Hazan.
- Fontes, António Lourenço (1974). *Etnografia Transmontana - Crenças e Tradições de Barroso - Vol. I*. Vilar de Perdizes, Edição do Autor [1979, 2ª ed.; 1992, 3ª ed.; Lisboa, Âncora Editora, 2014, 4ª ed.].
- Gardnier, Ruy (s/d). *Acto da Primavera*, Contracampo, Revista de Cinema. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/77/actodaprimavera.htm>. (Acedido em Março 2016).
- Langlois, Christine; Moret, Alain; Rouch, Jean (1986). *Le bilan du filme ethnographique: entretien avec Jean Rouch*. Terrain, nº 7. Disponível em: <http://terrain.revues.org/2920>. (Aced. em Julho 2016).
- Laplantine, François (1996). *La description ethnographique*. Paris: Nathan.
- Metz, Christian (1977). *Langage et Cinéma*. Aix-en-Provence: Albatros Editions.
- Montez, Maria Santa Vieira (1987). *Teatro Tradicional Popular da Paixão*. Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa.
- Notícias de Barroso* (1981-2005). Jornal mensal regional. Paróquia de Vilar de Perdizes / Vila Real.
- Pinto, Felisbela dos Santos (2007). *Auto da muito dolorosa Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo de Francisco Vaz no universo do teatro religioso transmontano*. Dissertação de Mestrado em Cultura Portuguesa, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real.
- Reis, João (1984). *Cristo e o Diabo no topo de Portugal*. Espaço T Magazine, n.º 45, Abril 1984, Lisboa, p. 74-78.
- Ribeiro, José da Silva (2007). *Jean Rouch. Filme etnográfico e Antropologia Visual*. Doc On-line, Revista Digital de Cinema Documentário, nº3, Dezembro 2007, p. 6-54 - www.doc.ubi.pt. (Maio 2016).
- Rodrigues, Maria Idalina Resina (2007). *A Oração no Horto: um Auto quinhentista e suas recuperações*. Via Spiritus, nº14, Porto, Faculdade de Letras - Universidade do Porto, p. 91-108.
- Sampaio, Albino Forjaz de (1920). *Teatro de cordel*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Santos, Pedro Neves de Carvalho (2006). *A intervenção da imagem. Encanto e desencantos dos documentaristas da Revolução de Abril (1974-1980)*. Dissertação de Mestrado em Cultura e Comunicação, Variante Documentário, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto.
- Torga, Miguel (1977). *Diário*. Vols. XIII a XIV. Lisboa: Dom Quixote.